



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

**Análisis comparado entre**  
***Les fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire,**  
**y *La flor* (1857), de Rosalía de Castro,**  
**a la luz del decadentismo**

Autora: Laura Villar Gómez

Directora: María do Cebreiro Rábade Villar

Curso académico: 2013/2014



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Análisis comparado entre  
*Les fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire,  
y *La flor* (1857), de Rosalía de Castro,  
a la luz del decadentismo

Autora: Laura Villar Gómez. Firma:

Directora: María do Cebreiro Rábade Villar. Firma:

Curso académico: 2013/2014

## 0. Índice

1. Introducción.....	3
1.1. Metodología.....	5
2. Análisis comparado entre <i>Les fleurs du mal</i> y <i>La flor</i> .....	6
2.1. Molde métrico.....	6
2.2. Aspectos pragmáticos.....	8
2.3. Aspectos temáticos.....	9
2.3.1. El tema del amor.....	9
2.3.2. El motivo de “la flor”.....	14
2.4. Bajo la óptica del desengaño.....	18
3. <i>Les fleurs du mal</i> y <i>La flor</i> . El decadentismo.....	20
4. Conclusiones.....	33
5. Bibliografía.....	37

## 1. Introducción

A lo largo del siguiente trabajo llevaré a cabo un análisis comparado entre *Les fleurs du mal*<sup>1</sup>, de Charles Baudelaire, y *La flor*<sup>2</sup>, de Rosalía de Castro.

La selección de este tema de investigación puede dar lugar a interrogantes. ¿Por qué un trabajo final en el “Grado de Lengua y Literatura españolas” trata sobre un autor francés, si ni siquiera se me presuponen conocimientos en esta lengua? La respuesta es clara. La elección por mi parte de la obra de Baudelaire reside en el hecho incontestable de que esta obra ejerció una gran influencia sobre la literatura europea, y por ello también sobre la española. El estudio de la obra de Baudelaire no es aquí primordial. Lo principal a lo largo de esta investigación será el estudio del poemario de Rosalía de Castro. *Le fleurs du mal* sirve como nexo entre *La flor* y la nueva sensibilidad a la luz de la cual será estudiado dicho poemario de Rosalía de Castro, es decir, el decadentismo. Por tanto, la siguiente investigación tendrá como punto fundamental el estudio de *La flor* y sus relaciones con el decadentismo, influencias que se investigarán partiendo de una de las obras fundamentales de esta nueva estética.

Puede resultar, cuanto menos, llamativa la elección de dos autores tan dispares para intentar establecer entre ellos ciertas líneas comunes dentro de sus respectivas producciones poéticas.

Llama la atención, en un primer momento, la selección del título por parte de dos autores que pertenecen a contextos geoculturales que son, en principio, muy diferentes. Ambos hacen referencia a las flores, motivo que aparecerá en los poemarios de forma reiterada, y que alcanza en ambos una función relevante desde el punto de vista simbólico. Los libros, además, fueron publicados en el mismo año, 1857. Se trata de una fecha importante en la historia de la literatura europea, no solo dentro de la trayectoria de ambos autores. Será en ese año cuando se efectúe el juicio a Flaubert por *Madamme Bovary* (publicada entre 1856 y 1857), que como es sabido, determinará un cambio de rumbo en la concepción del vínculo entre literatura y moralidad (De Riquer, M. y Valverde, J. M. 8: 9). Para Baudelaire supone la fecha de su consagración poética tras *Les fleurs du mal*; Rosalía inicia, con *La flor*, su trayectoria poética.

He aquí el primer criterio de delimitación del corpus: cómo dos autores publican dos obras en el mismo año en las cuales “la flor” aparece como elemento determinante. No parece, sin embargo este hecho algo fruto del azar, ya que los círculos literarios en Francia y en España poseían una serie de similitudes, o cuanto menos, existía un acercamiento entre ambas literaturas (no hay que olvidar que la misma Rosalía leía en francés, como la mayoría de las jóvenes ilustradas de su época<sup>3</sup>). A ello hay que sumar el progresivo asentamiento en Francia y en España de una nueva sensibilidad estética denominada “decadentismo”, a la luz de la cual analizaré la obra de Rosalía de Castro

---

<sup>1</sup> Baudelaire.

<sup>2</sup> De Castro I.

<sup>3</sup> Sobre este tema ha trabajado Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda (Álvarez I: 11-43).

que me propongo investigar, *La flor*. A raíz de este hecho, considero relevante el proyecto de analizar ambas obras bajo la lente de sus respectivos contextos culturales y literarios, ya que se observa que comparten un mismo horizonte, lo que les permite dar una respuesta común en poemarios distintos al clima social y cultural de la época.

Debo indicar que el decadentismo no será aquí tomado en términos temporales. Se trata de la asimilación de este concepto en cuanto sensibilidad, a una nueva forma de respuesta ante las circunstancias del mundo, por tanto, “decadentismo” será tomado al modo de la “longue durée” (Braudel). No considero, por tanto, los géneros y las tendencias como organismos perfectamente diferenciados unos de otros, con posibilidad de ser fosilizados entre unas determinadas fechas, y diferenciables unos de otros por la presencia de características no compartidas. Se tratará el decadentismo como una nueva sensibilidad que surcará el XIX, época de apogeo del romanticismo y del naturalismo, a causa de razones que serán desarrolladas en el cuerpo de esta investigación, y no como una nueva categoría que excluya a las otras dos. De ahí que comparta muchas de sus características con el romanticismo, tendencia a la que comúnmente suele asociarse *La flor*, como se verá a lo largo del desarrollo de trabajo.

La investigadora María do Cebreiro ya alude a esta nueva sensibilidad decadentista:

[...] la literatura de los siglos XVIII y XIX reconoció una forma emergente de sensibilidad parcialmente diferenciada de la melancolía. Situado a medio camino entre la tristeza y el aburrimiento, el tedio nombre un continuo emocional y estético estrechamente vinculado al mal de siglo y la conciencia de modernidad.

(Rábade 474)

Se analizarán las obras, por tanto, a la luz de esa nueva sensibilidad surgida por diferentes causas, y que será exteriorizada en una poesía decadente, bajo la óptica de la cual se procederá al análisis de las obras investigadas.

Esta investigación también tendrá como objetivo aportar luz sobre una obra relativamente poco estudiada desde el punto de vista académico (aunque destaquen estudios como los de Marina Mayoral *La poesía de Rosalía de Castro*, o *Rosalía de Castro*, de Xesús Alonso Montero) como es *La flor* de Rosalía, matizando su interpretación como fruto tardío del romanticismo. En cuanto a *Les fleurs du mal*, su bibliografía primaria y secundaria está compuesta por una ingente cantidad de referencias, puesto que desde el principio llamó poderosamente la atención de la crítica por diversas razones. Al igual que en el caso de Flaubert, una de esas razones fue la pretendida inmoralidad de su contenido, de modo que ya en el momento de su publicación, el libro supuso un escándalo. Se prohibieron sus poemas, se reeditaron después, se añadieron otros nuevos en nuevas reediciones. El objetivo de este trabajo no es ofrecer un nuevo análisis de *Les fleurs du mal*, sino emplearlo como término de comparación y punto de fuga que permita echar luz sobre *La flor*, una obra menos conocida y valorada.

El análisis académico de estas dos obras es un asunto complejo por muchas razones. Sobre ambos autores existen muchas ideas preconcebidas, que surgen a raíz de la generalización de rasgos presentes en sus obras de mayor difusión, rasgos que a veces se hacen extensibles al resto de su producción literaria y que ejercen de filtro crítico a través del cual leemos esas obras. Uno de esos filtros sería el que atribuye a la obra de Rosalía de Castro la característica de ser una poesía básicamente centrada en lo rural, mientras que Baudelaire sería creador de una obra centrada en los ambientes urbanos. Sin embargo, tal y como ha mostrado un estudio de María López Sánchez, esta idea de la poeta como representación del mundo campesino viene a ser una generalización surgida de la lectura de *Cantares Gallegos*, su obra más relevante en la construcción de un imaginario territorial gallego. Mi propósito es acercarme a estos poemarios, por tanto, desde una perspectiva que trate de trascender ciertos prejuicios que han configurado sus respectivas tradiciones de recepción.

Existen entre ambos autores diferencias, como la de la edad, por no hablar, además, de las diferencias implícitas a los respectivos géneros de los dos autores. Pero es verdad que en la obra de ambos se refleja el tema de la tristeza, vuelta a veces melancolía, y el rechazo a un mundo contemporáneo que a ninguno parece convencerles, si bien la expresión poética de esta tristeza fue en ambos casos bien distinta.

### 1.1. Metodología

Mi propuesta de análisis es simple: practicar un ejercicio de lo que la corriente teórica del *new criticism* denomina *close reading*, libre la obra de su contexto y de la mano de quien lo redactó. Por ello, en un primer momento, analizaré las similitudes en ambas obras tomando única y exclusivamente los poemarios como elementos autónomos para observar qué rasgos comparten.

Partiendo de este método de análisis, ahondaré después en el contexto sociocultural que comparten ambas obras, basándome en su adscripción al decadentismo, entendido como una *longue durée* (Braudel 725-775). No se trata de creer que se puede entender un poema sin atender a las circunstancias en que este fue escrito, sino únicamente de una propuesta de investigación que parte del poema y que llegará a su culmen a la hora de analizar el contexto, cuando ese análisis del contexto ilumine de nuevo las obras, siguiendo, de este modo, la teoría del círculo hermenéutico.

Por tanto, en tercer lugar llegaré a un balance final que permitirá la ponderación crítica de ambas obras (aunque especialmente de *La flor*, ya que se trata del objeto principal de esta investigación).

Secundo en este proceder la teoría del círculo hermenéutico presentada por Schleiermacher, tal y como ha sido reivindicada por Sultana Wahnón en sus estudios sobre hermenéutica (Wahnón)

## 2. Análisis comparado entre *Les fleurs du mal* y *La flor*

### 2.1. Molde métrico

Lo primero que analizaré será la estructura del molde métrico en ambos poemarios. En los dos aparecen poemas largos, si bien los de *La flor* son todos de gran extensión (el más breve, “Dos palomas”, consta de 38 versos; los siguientes más breves, “Un desengaño” y “Un recuerdo”, ya rondan los 70), llegando incluso a superar los 600 versos ese poema final “La rosa del campo santo”.

Baudelaire también es creador de poemas extensos, como “L’irreparable”, “Le cygne” o “Danse macabre”, aunque en ningún caso superan los 65 versos. Son largos en comparación al resto de poemas incluidos en *Les fleurs du mal*, pero no en comparación a los poemas de *La flor*. En este aspecto concreto ambos autores parecen haberse distanciado de su maestro Edgar Allan Poe, que había pretendido mostrar la imposibilidad del poema largo, no sin incurrir en la paradoja de hacer uso del poema largo en la propia demostración<sup>4</sup>.

En cuestión de métrica de timbre, en ambos casos se hace uso de una rima marcada, consonante, que hace hincapié en la importancia que en los dos poemarios se da a la musicalidad, ya que se crea una cadencia versal que alcanzaría durante el modernismo sus máximas cotas, ayudada también aquí por los acentos versales. En ambos poemarios los versos son agrupados en grupos de tres, cuatro y cinco estrofas mayoritariamente, de modo que aparecen en *Les fleurs du mal* agrupados en pares o en *La flor* en grupos de siete.

La importancia de la musicalidad, del sentido del ritmo, es otro de los elementos que los relacionan entre sí, y que tiene que ver con el proceso de cambio estético que se está llevando a cabo en literatura; durante un tiempo, coexisten diferentes repertorios expresivos.

Esta característica de la musicalidad va unida a la de la importancia de los sentidos en los poemas. Practican ambos autores una poesía sensitiva que anticipa la corriente modernista. Para Baudelaire, el ritmo es fundamental, al igual que lo es la sonoridad de los versos (De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 26), su musicalidad, que no deja de ser un recurso más que ahonda en la importancia de la creación de una poesía sensitiva.

La música aparece como elemento clave, que sería fundamental también en la sensitiva

---

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe reflexiona sobre los poemas largos (Poe). Tanto Rosalía como Baudelaire fueron lectores de Poe, por lo cual ya se observa una primera unión formal entre ambos. Los tres comparten rasgos comunes, como la reproducción en sus obras de la nueva sensibilidad decadentista. Esta relación entre los tres autores ya ha sido estudiada por María do Cebreiro (Rábade); del mismo modo, la relación entre Baudelaire y Poe –Baudelaire incluso fue el traductor al francés de las obras de Poe– ha sido más investigada por la crítica (Nijensohn).

poesía modernista, y que sirve como elemento embellecedor de los poemas. En “El otoño de la vida” aparece la belleza a lo largo de todo el poema, como se observa por ejemplo en la descripción inicial:

Una tarde de paz en el estío,  
en que al sopor del caluroso ambiente  
se mezclaba lo fresco del rocío.

Hora en que el sol su brillantez perdía,  
cubierto allá por las doradas nubes  
donde, hermosas, sus luces escondía.  
Sembrada de azucenas y verdura,  
selva en verdad de dilatado espacio,  
convidaba al reposo y la tristura;

y en la pálida sombra que extendían  
las ramas de sus árboles frondosos,  
misteriosas dulzuras se escondían.

(De Castro I: 59)

A pesar de la influencia clara del romanticismo sobre *Les fleurs du mal*, parece mayor la ruptura que se establece en el poemario con esta corriente que la producida en *La flor*. Llama la atención el que reivindique Baudelaire el arte por el arte. Es destacada la presencia del “azul” en *Les fleurs du mal* a lo largo de algunos poemas, como en la última estrofa de “Paysage”:

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître  
l'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,  
les fleuves de charbon monter au firmament  
et la lune verser son pâle enchantement.  
Je verrai les printemps, les étés, les automnes;  
et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,  
je fermerai partout portières et volets  
pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.  
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,  
des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,  
des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,  
et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.<sup>5</sup>

(Baudelaire 328)

---

<sup>5</sup> Es grato ver nacer, a través de las brumas,/ en el azul la estrella, la luz en la ventana/ los ríos del carbón que al firmamento ascienden/ y la luna que vierte su encantamiento pálido./ Veré las primaveras, los estíos y otoños;/ y cuando con monótonas nieves llegue el invierno,/ doquiera cerraré los postigos y puertas/ para alzar en la noche mis palacios de cuento./ Entonces soñaré con azulados lejos,/ jardines,



En ambos poemarios destaca la presencia de epifonemas, reforzados por la aparición de exclamaciones como en “Un desengaño”, de *La flor*, o en “Le poison”, de *Les fleurs du mal*.

A pesar de la importancia que ambos autores dan a la forma, aspecto visible tanto en la musicalidad como en la medida de los versos, se observa una cierta libertad métrica. Si bien en *La flor* los poemas parecen no encuadrarse en ningún molde, es verdad que Baudelaire emplea algunos metros como el soneto, que siguen dejando ver la importancia de la estructura formal cerrada, así como de la tradición poética que le precede. Sin embargo, como he indicado, se observa en ambos un atisbo de libertad poética formal que anticipa en cierto modo la nueva libertad poética que llegaría a principios del XX.

## 2.2. Aspectos pragmáticos

En la longitud de los poemas de *La flor* se adelanta ya que probablemente posean una naturaleza descriptiva o narrativa, según la teoría de los géneros discursivos de Bakhtin (Bakhtin 248-293). La naturaleza descriptiva es un elemento muy presente también en *Les fleurs du mal*. En ambos poemarios el yo poético parece estar alejado de lo que cuenta, sin establecerse en la mayoría de los poemas una autorreferencia clara. La primera autorreferencia en *La flor* se produce todavía en el poema tercero (“¡Ay, cómo el llanto de mis ojos quemal!”; De Castro I: 50). En *Les fleurs du mal* se describe; en *La flor* se relatan hechos sucedidos a las protagonistas de los poemas. Incluso se mencionan nombres propios, como Inés, la protagonista de “La rosa del campo santo”.

No se trata de poemas en los que la identificación entre el poeta y el yo poético sea clara y total (esta identificación nunca es posible en el terreno de la ficción poética); la aparente falta de protagonismo de los poetas, la no participación de los autores en los poemas, no es más que el logro del distanciamiento a través de un juego de máscaras<sup>6</sup>, ya que la no referencia implica que el poema entero es la visión del poeta, que actúa como el mediador entre lo que cuenta y la realidad, mostrándola a través de sus ojos, dejando impronta de sus ideas. También Arcadio López-Casanova habla de esas máscaras:

Ora ben, esa tensión íntima, ese froito de radical instrospección, vai xustamente eliminar toda aparatosidade do *eu* aberto nun primeiro plano (a exaltación e divinización románticas) que, en troques, queda acó substituída por eses xestos sintácticos –“máscaras”, técnicas de desdoblamento- . [...] Fala o eu –ese eu

---

*surtidores que entre el alabastro lloran,/ besos, aves que cantan desde el día a la noche,/ todo lo que el Idilio más pueril contiene* (Baudelaire 329).

<sup>6</sup> Se crea un yo pretendidamente no ficticio, con el que los autores logran un distanciamiento con respecto al yo lírico identificado con el poeta, propio del romanticismo (Luján Atienza 183-189).

ensimismado, enviso- pero buscando esos ecos de proyección, os seus reflexos no espello, o seu xogo de imaxes.

(López- Casanova I: 133)

Así, la realidad se volverá melancólica en *La flor*, y absurda y maldita en *Les fleurs du mal*.

Se observa en ambas obras un cierto alejamiento con respecto de los mecanismos enunciativos dominantes en el romanticismo en esa presencia del juego de máscaras del yo poético. Incluso, en *La flor* se ve de una forma bastante clara cómo aparecen varios “yoes poéticos”, varias máscaras. La mujer no tiene por qué ser siempre la misma, ni tiene por qué corresponderse con la imagen que el lector tiene de la Rosalía de Castro real. La autora juega con la creación de varios narradores que no guardan con ella la estrecha relación que mantenía el enunciador del poema durante el romanticismo con el autor real de dicho poema. El yo lírico, tanto para Baudelaire como para Rosalía de Castro, no tiene por qué relacionarse de una forma directa con el yo autorial. Por ejemplo, cuando en el poema de Rosalía de Castro “Un recuerdo”, el yo lírico expresa que un hombre “acarició mi frente que se hundía/ entre acerbos pesares; / y lleno de dulzura y de armonía/ díjome sus cantares” (De Castro I: 51), no significa que sea la misma Rosalía autora quien recibe esas caricias y escucha esos cantares; la autora emplea una máscara, un yo ficticio que es el que siente lo que se describe en el poema. Surge, por tanto, el alejamiento, diferenciándose la voz del poeta de la voz presente en los poemas, si bien este distanciamiento no es tan abrupto como para producirse la ruptura total con respecto a las expectativas de los lectores.

## **2.3. Aspectos temáticos**

### **2.3.1. El tema del amor**

Cabe destacar, a modo de reflexión inicial, que la perspectiva de ahondamiento en la temática de ambas obras será comparatista, teoría defendida por Cristina Naupert en *La tematología comparatista. Entre teórica y práctica*, donde sitúa la tematología como “subcampo esencial de la literatura comparada” (Naupert 19).

En ambos poemarios el tema del amor aparece en numerosos versos. En *La flor*, se trata de un amor descrito en ocasiones a modo de leyenda, en el que el sujeto parece no participar. Este amor aparece ligado estrechamente al dolor, y en muchas ocasiones, a la muerte. En “Un desengaño”, la protagonista no tiene esperanza en que su amor retorne. Efectivamente, el amante la ha olvidado, y ella muere. En cierto modo, la muerte aparece representada como un elemento positivo.

En la obra de Rosalía de Castro se observa la presencia de la duda religiosa, factor que, en cierto sentido, podría acercarla a autores como Unamuno. No se trata de una ortodoxia al uso, sino que es el reflejo de una religiosidad moderna. Su espíritu religioso

cabe mal dentro del catolicismo ortodoxo, como se observa en la obra posterior a *La flor*, *En las orillas del Sar* (1884). Sobre su duda religiosa habla Paloma de Villota Gil-Escoin en “La hambruna de 1853 como dato a resaltar en Rosalía” (De Villota II: 64), donde se refiere a “factores que pudieron coadyudar a la pérdida de la fe de una joven provinciana, quien tiene además el arrojo de hacerlo público en su primera obra poética, *La flor*” (De Villota II: 64). Destaca entre estos factores algunos “cambios repentinos que pudieran deberse no solo al conocimiento de su nacimiento ilegítimo sino a su condición de hija sacrílega. Lo que junto a otras circunstancias, posibles amores desgraciados, falta de magisterio social, magisterio de la Iglesia, patente en las pastorales del arzobispo de Santiago con motivo del dolor del pueblo: hambre y algaradas, cuya dureza hiere hoy nuestra sensibilidad” (De Villota II: 64).

También alude De Villota Gil-Escoin a los complicados sucesos sociopolíticos previos a la publicación de *La flor*, que “unidos al tifus que padeció Rosalía de Castro en 1853 no pudieron menos que afectar a su temperamento sensible, siendo probable que este cúmulo de calamidades transformaran a una niña feliz y dicharachera en una adolescente recoleta y melancólica” (De Villota II: 57), aunque estas consideraciones biográficas deban considerarse al margen a la hora de establecer la relación entre el yo poético y el yo autorial, ya que como se ha indicado, estos sucesos biográficos son transfigurados por la imaginación poética.

El dolor presente se opone en *La flor* a un pasado alegre, como en el poema “Un recuerdo”, donde se recuerda un día feliz, lo que conduce a la expresión del dolor, sustentada en la oposición del plano pasado-presente. Sin embargo, esta esperanza momentánea se diluye en el final del poema, puesto que el hombre se va y se refuerza la idea de la existencia como algo lamentable. Se introduce aquí el tema de la pasión, pero como elemento no presente en la protagonista, puesto que ella no posee recuerdos pasionales ni en relación con el placer.

Las referencias al placer aparecen también en el poema “Dos palomas”. Del mismo modo, “Fragmentos” supone una historia donde el amor es primordial, y de nuevo se trata de un amor causante de dolor. La protagonista parece librarse de ese dolor con la aparición de un nuevo amor, un hombre que podría quizás tener su correlato en la mujer fatal de Baudelaire. El protagonista que sufre siempre es una mujer en *La flor*, a causa del amor con un hombre. No se trata de un punto de vista nuevo, ya que, según Susan Kirkpatrick, justamente un aspecto destacado del romanticismo español es la emergencia de una generación de autoras en cuyos poemas era la mujer la que sufría penas de amor, como por ejemplo Gómez de Avellaneda o Carolina Coronado (Kirkpatrick). Continúa Rosalía de Castro esta corriente, por ejemplo, en el poema primero, “Un desengaño”, en el que es una mujer la que sufre el desdén del amante, tema que, en la tradición poética del petrarquismo, precedente de los modos románticos en la expresión del sentimiento amoroso, era generalmente asignado a la perspectiva masculina:

Y a su vivienda tornando  
supo después que olvidada  
fue de su amante, y postrada  
no resistió su dolor.

Y encerrándose en la tumba  
tanta belleza en un día,  
nadie pensó que moría  
de un desengaño de amor.

(De Castro I: 47)

También en el último poema, “La rosa del Campo Santo”, se habla sobre el hombre fatal que causa dolor a la mujer:

“Tú me fingiste -al punto exclama-.  
Esa es la flor del juramento;  
esa mujer que amaste vive:  
no me engañó mi pensamiento.

¡Ay!, si después que en ti he fiado  
miro que es falso tu querer,  
si das en premio a mis afanes  
solo un eterno padecer;

y si después que derramaste  
bálsamo dulce en mi existir,  
amarga hiel no más me dejas  
que aprovechar al porvenir... [...]”

(De Castro I: 76-77)

El hombre, que primero causa alegría mientras dura el amor, es el motivo después de la tristeza, cuando rechaza a la mujer.

El amor en *La flor*, por tanto, es un amor que solo conduce al dolor, tal y como han hecho notar autoras como Marina Mayoral, si bien esta misma autora la distancia en obras posteriores de ese amor romántico que lleva al yo lírico al desengaño:

Durante el movimiento literario que llamamos Romanticismo al que, en principio, la autora pertenece, el amor deja de convertirse en fuente de placer erótico para convertirse en fuente de sufrimiento.

[...] Con Rosalía de Castro damos un paso más y entramos en una visión del amor más moderna, y, en muchos sentidos, más realista.

(*Poemas de amor a través de los siglos* 149-150)

El conjunto Eros-Thánatos semeja aquí claro. Los poemas se tiñen de melancolía para explicar la tragedia del amor en todos los casos. La intención parece moralizante, como una forma de avisar que el dolor forma parte de la vida, que forma parte del amor. La intención moralizante se acentúa con la presencia de plurales que parecen referenciar a un lector implícito representado con la intención de captar mejor su atención, como en el poema “La rosa del Campo Santo”, donde se escribe:

**Ved** a Inés, pobre mujer,  
que disipados ya mira  
sus pesares;  
como volviendo al placer,  
llena de gozo delira  
en sus cantares.

**Mirad** cómo al joven vate  
que la enamora risueño,  
le acaricia;  
cómo el corazón le late  
y siente un suave beleño  
de delicia.

(De Castro I: 73)

En *Les fleurs du mal* también la mujer parece primero un elemento positivo, ya que es el elemento desencadenante del placer; sin embargo, se vuelve después la causa de las desgracias del hombre. El amor en Baudelaire también aparece con connotaciones negativas, aunque el velo de melancolía que parece teñir *La flor* no se muestra aquí tan claro. Baudelaire no habla del amor en sí, sino más bien, de los elementos que se relacionan con él. Por ejemplo, escribe sobre su propia concepción como algo negativo, en el poema “Bénédiction”:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

“- Ah! Que n’ai-je mis bas tout un noeud de vipères,  
plutôt que de nourrir cette dérision!  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
où mon ventre a conçu mon expiation! [...]”<sup>7</sup>.

(Baudelaire 82)

---

<sup>7</sup> Cuando, por un decreto de potencias supremas, / el Poeta aparece en este mundo hastiado, / espantada su madre, y llena de blasfemias, / crispa hacia Dios sus puños, y éste de ella se apiada:// -“¡Ah, que no haya parido todo un nido de víboras, / antes que a esta irrisión tener que alimentar! / ¡Maldita sea la noche de placeres efímeros, / aquella en que mi vientre mi expiación concibiera!”(Baudelaire 83).

En *Les fleurs du mal* parece que el amor ya no tiene cabida. Si bien Rosalía de Castro, a pesar de describir el amor como algo que conduce a la tristeza, no niega su posible existencia, Baudelaire semeja haber superado la etapa de creencia en el amor para ahondar directamente en que este no existe. Lo que existe, a lo que se puede aspirar, es al puro placer. En cierto sentido parece Rosalía de Castro como el paso previo para alcanzar las conclusiones a las que llega Baudelaire en *Les fleurs du mal*, y es que el amor no tiene espacio ni razón de ser en la raza humana, donde prima el erotismo animal, como en el poema XXIV:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
comme après un cadavre un coeur de vermisseaux,  
et je chéris, ô bête implacable et cruelle!  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!<sup>8</sup>

(Baudelaire 150)

Incluso se referencia a “mordiscos” en lugar de besos en el poema V:

L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit  
d'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;  
fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,  
dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!<sup>9</sup>

(Baudelaire 98)

*Les fleurs du mal* describe una sociedad del pecado, de mujeres prostitutas que acentúan el declive del hombre. Mientras que las protagonistas de Rosalía esperan el amor una y otra vez, los protagonistas de Baudelaire dan por sentado que este no existe, y se dedican a la búsqueda del placer por el pecado, por la carne. Así, en el poema “Les bijoux” se observa la aparente ingenuidad del yo poético frente a la mujer:

Elle était donc couchée et se laissait aimer,  
et du haut du divan elle souriait d'aise  
à mon amour profond et doux comme la mer,  
qui vers elle montait comme vers sa falais.<sup>10</sup>

(Baudelaire 500)

El sujeto lírico de *La flor* parece, a través del amor, haber llegado a la conclusión de que no hay esperanza. Lo mismo sucede en *Les fleurs du mal*, donde se ve el mundo a través de lentes deformantes como el opio o la absenta. Sin embargo la visión del amor

---

<sup>8</sup> Y yo ataco y me lanzo al asalto, / como tras de un cadáver un coro de gusanos, / y adoro, ¡oh bestia cruel e implacable!, hasta esa/ gelidez por la cual me eres aun más hermosa (Baudelaire 151).

<sup>9</sup> Fuerte, elegante, sólido, el hombre estaba ufano/ de todas las bellezas que por rey le tenían;/ ¡frutos puros de ultrajes y vírgenes de grietas,/ cuya apretada carne llamaba a los mordiscos! (Baudelaire 99)

<sup>10</sup> Ella estaba acostada dejándose querer, / y sobre su diván de placer sonreía/ a mi amor tan profundo y dulce como el mar, / que ascendía hacia ella como un acantilado (Baudelaire 501).

del sujeto no parece triste, sino más bien resignada. El amor en *Les fleurs du mal* es carnal, el sexo en sí mismo, sin sentimientos que puedan llevar a la tristeza.

A pesar de este aparente refugio que parece haber encontrado el sujeto de *Les fleurs du mal* en el amor carnal para suplir la tristeza que le produciría un amor real, sí se encuentran poemas en los que la tristeza aparece, si bien no de una forma tan explícita como en *La flor*, de una forma sugerida, como en el poema “Ciel brouillé”, mostrando quizás un momento de debilidad del sujeto lírico. Lo cierto es que en la vida moderna no hay tiempo para el amor. La prisa de la ciudad no deja espacio para las relaciones amorosas. Baudelaire hace una reflexión sobre la temporalidad, describe sentimientos fugaces en representación de la fugacidad de la vida moderna<sup>11</sup>.

Quizás el amor sí exista para Baudelaire, aunque solo en los momentos en que la vida le permite establecer relaciones amorosas reales, es decir, en esos aparentes momentos de debilidad.

Una diferencia sustancial en ambos autores es que, mientras que las mujeres de Baudelaire sí se corresponden con mujeres reales, como la que se describe en “L’invitation au voyage”, donde se referencia a Marie Daubrun, en *La flor* las protagonistas no tienen, a *priori*, su correlato en la realidad. En “La rosa del Campo Santo” se referencia a la protagonista llamándola “Inés”, mientras que en “Un desengaño” se menciona a “Argelina”. Las demás son personajes sin nombre, que no hacen alusión a mujeres concretas; son la representación de un conjunto, de todas aquellas que sufren lo que las protagonistas sufren. Rosalía no referencia a seres reales, o por lo menos no de forma explícita, logrando de este modo la universalidad en el contenido de sus poemas.

Baudelaire ya no tiene fe en un amor real. Le queda, tras haber llegado a esta conclusión, la pura búsqueda del placer, que relaciona además con la belleza. Sin embargo, también la belleza acabará conduciendo al yo lírico al dolor, como se observa en “Madrigal triste”. También en *La flor* la belleza acabará llevando al dolor, ya que cuando esta desaparece, nadie amará a la protagonista de “Fragmentos”.

En ambos poemarios, por tanto, el amor es un elemento no accesible más que mediante recuerdos, en *La flor*, o derivados como el sexo, en *Les fleurs du mal*. Quizás el sexo esté también presente en la obra de Rosalía, aunque no de una forma tan explícita como en *Les fleurs du mal*, como se verá más adelante.

### **2.3.2. El motivo de “la flor”**

Cabe la posibilidad de que Rosalía de Castro relacione el motivo de la flor con la virginidad, dado el valor que la propia autora atribuiría al imaginario vegetal en su

---

<sup>11</sup> La emergencia de modernidad que existía en Baudelaire ha sido estudiada por Walter Benjamin, quien además relaciona al autor con su época, el París del segundo Imperio (Benjamin).

artículo *El domingo de Ramos*, por lo que podría tratarse de una cuestión reiterativa en su obra. Desde esta lectura de la flor como representación de la virginidad podrían leerse algunos versos de “La rosa del Campo Santo”. El hombre engaña a la protagonista Inés con otra mujer, tras haberle dado Inés su amor:

Ya tantas noches pasaron,  
que aquí velando esperé,  
y silenciosas marcharon,  
y entre su sombra llevaron  
la dicha que acaricié.

Y ni un consuelo a mi afán  
sus vanas sombras trajeron,  
que en mí burlándose están,  
y que hoy también fingirán  
cual otras veces fingieron.

(De Castro I: 67)

La tristeza y desesperación de la chica se entienden mejor desde ese punto de vista en que ella ha ofrecido al joven su virginidad, aunque esto no deja de ser una posibilidad más de lectura. Más adelante, Inés, aludiendo a la nueva amante del joven, dice:

Y que de un valle al confín  
solo con ella has hablado,  
y que en recuerdo te ha dado  
una **flor** de su jardín.

Tú con afán la cogiste,  
y con “amor” la besaste,  
y por su emblema juraste...  
lo que tal vez no cumpliste...

(De Castro I: 71)

Esta referencia a la flor de la joven, que en otro momento se indica que es “blanca”<sup>12</sup>, color de la virginidad, quizás sea indicio de eso mismo, además de la flor que ve Inés y que delata al joven. Se observa, por tanto, la posibilidad de una nueva lectura, en la que la sexualidad encubierta jugaría un papel relevante.

En relación con el tema del amor aparece el motivo de la flor. En realidad, la flor es el hilo conductor de ambos poemarios, punto clave en su temática, no relacionado

---

<sup>12</sup> *Blanca flor que se desprende/del jubón de su querido,/ cual semblante dolorido/ de una virgen que murió* (De Castro I: 76).



solamente al tema del amor, sino que tiene que ver con la concepción poética que en ambos libros se desarrolla.

La flor es, a la vez, elemento positivo y negativo. Si el oxímoron fue, según los críticos, uno de los elementos claves y distintivos dentro de la estética baudelariana<sup>13</sup>, la flor parece una de sus manifestaciones más claras en ambos poemarios. Sobre el oxímoron, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo escriben en la introducción de la edición bilingüe de *Cátedra* que “la expresión *oscura claridad* es un oxímoron, una figura retórica que el poeta utiliza cada vez con más frecuencia, como demostró León Cellier, y mucho más que cualquiera de los poetas de su tiempo” (Baudelaire 55).

Al inicio de *La flor*, las flores aparecen como elemento positivo, ya que las palomas, protagonistas de “Dos palomas”, son felices. Se habla de “inmarchitables flores” (De Castro I: 49), de “azucena y rosas” (De Castro I: 48) que acompañan a las protagonistas en su alegría, una alegría en la que no tiene cabida el desamor. La pareja de aves es feliz, disfruta de su amor y de la naturaleza, por ello las flores son flores inmarchitables en ese eterno segundo del estarse amando.

Sin embargo, las flores empiezan a mostrar su doble filo en el poema “Un recuerdo”. Aparecen primero como elemento positivo, ya que el nuevo amor de la protagonista se las regala (“[...] posó sobre mi sien temprana/ mil cariñosas flores”<sup>14</sup>). Sin embargo, estas flores se marchitan cuando el amor se va; la rosa se marchita, “y a la tarde se muere” (De Castro I: 51). Cabe destacar cómo las flores positivas se ligan con la idea de juventud, que hace hincapié de nuevo en ese pasado alegre que se describe en *La flor*, en oposición al presente triste y al futuro sin esperanza en el cual se marchitan las flores.

En el poema “Fragmentos” se hace alusión directa a la flor como metáfora de la esperanza:

Ya marchita la flor de mi esperanza [...].

(De Castro I: 53)

También se alude al marchitarse de “la frente juvenil” (De Castro I: 54). La juventud pasa; la vida es “padecer y morir” (De Castro I: 54). Al marchitarse la esperanza, se marchita también el sujeto lírico, de modo que se establece una relación directa entre el yo poético y la flor. Su corazón está, como la flor, marchito. La flor, la esperanza, es nada; por lo que se pregunta: ¿acaso puede la nada convertirse en algo? Será sabio quien halle la respuesta (De Castro I: 58). La flor supone la asimilación de que en la vida no hay esperanza, que toda esperanza es vana porque el fin de la vida es la muerte, el marchitarse final.

En “El otoño de la vida”, las flores que el joven toca se van muriendo. Resurgen sin embargo con la presencia infantil en el poema.

---

<sup>13</sup> “La operatividad del oxímoron merece ser repetida porque es la que permite transformar el mundo y la vida” (Baudelaire 46).

<sup>14</sup> De Castro I: 50.

De nuevo, en “La rosa del Campo Santo”, se acaban marchitando las flores, haciéndose hincapié en que ningún goce es eterno. La flor, además, marchita a la mujer, culminando el poema con la muerte.

Las flores de Rosalía de Castro, por lo tanto, acaban siempre marchitándose. El lector lee cómo se pudren, y aunque su presencia pueda resultar a *priori* positiva, aparecen como anticipo de una muerte que acabará llegando al poema de una u otra forma. Son las protagonistas totales del poemario, ya desde su inicio, desde ese título premonitorio que también anticipará el contenido de *Les fleurs du mal*.

También en *Les fleurs du mal* la flor toma ese carácter ambivalente bueno-malo que ya anticipaba anteriormente.

Las flores son positivas, por ejemplo, en “L’ennemi”, donde se describen “fleurs nouvelles”<sup>15</sup> (Baudelaire 114). Sin embargo, estas nuevas flores no existen, sino que las sueña el yo lírico en una especie de esperanza en el futuro. Al igual que en *La flor*, la flor como elemento positivo aparece en el pasado. Así, en “Le parfum”, se habla de “la fleur exquise”<sup>16</sup> (Baudelaire 190) que coge el amante. Lo positivo del mundo, del amor, de la vida, solo puede darse en ese pasado en que las flores aun no están marchitas. En ambos autores la flor aparece ligada, por tanto, al tema del paso del tiempo. La flor acaba por marchitarse<sup>17</sup>, como se observa en “Harmonie du soir”, donde se dice que “voici venir les temps où vibrant sur sa tige/ chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir”<sup>18</sup> (Baudelaire 218).

La flor también es, en ocasiones, una mujer, como sucede en el poema “Sonnet s’automne”, donde “marguerite”<sup>19</sup> (Baudelaire 276) es flor, pero también mujer. Así, se ahonda en el tema de la flor relacionada con el amor. El amor es “ténébreux, embusqué”<sup>20</sup> (Baudelaire 276), y el yo lírico lo conoce bien (“je connais les engins de son vicil”<sup>21</sup>, Baudelaire 276). La margarita es pálida, es fría, como también lo es la amante Margarita a la que referencia el poema.

La flor la identifica Baudelaire también con la misma poesía, como en el poema “L’âme du vin”, donde escribe:

---

<sup>15</sup> *Nuevas flores* (Baudelaire 115).

<sup>16</sup> *La flor selecta del recuerdo* (Baudelaire 191).

<sup>17</sup> No puede olvidarse que el tema de las flores marchitas ha sido muy tratado dentro de las literaturas francesa y española. No se trata, por tanto, de una innovación de estos dos autores, sino más bien de la asimilación de una tradición que no puede perderse de vista a la hora de entender el contexto de los poetas; por ejemplo, las flores han formado parte del imaginario de la literatura universal en tópicos como el *collige, virgo, rosas*, o en el *Carpe diem*.

<sup>18</sup> *Ya viene el tiempo en que sobre el tallo vibrante/ cada flor se evapora igual que un incensario* (Baudelaire 219).

<sup>19</sup> *Margarita* (Baudelaire 277).

<sup>20</sup> *Tenebroso, emboscado* (Baudelaire 277).

<sup>21</sup> *De su viejo arsenal yo las armas conozco* (Baudelaire 277).

“[...] pour que de notre amour naisse la poésie  
qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!”<sup>22</sup>

(Baudelaire 406)

Si en los poemas de *La flor* era el hombre quien entregaba las flores malditas a la mujer, es aquí la mujer la poseedora de las flores que llevarán al hombre a marchitarse. Por ejemplo en el poema “Un vogaye à Cythère”, se describe a una “joven sacerdotisa, amante/ de las flores” (Baudelaire 446).

Las flores de Baudelaire, no hay que olvidarlo, están malditas. Por ello el yo poético anuncia en “Le monstre” que prefiere a una vieja antes que a una joven, quizás porque la vieja tiene aun algo de aquel pasado venturoso y las jóvenes acabarán por marchitarse, por pervertirse en un mundo contemporáneo en crisis absoluta:

[...] je préfère tes fruits, Automme,  
aux fleurs banales du Printemps!<sup>23</sup>

(Baudelaire 590)

Las flores, en ambos poemarios, no dejan de ser una forma de hacer comportarse a la naturaleza según el sentimiento del sujeto. Este “mecanismo de composición poética por medio do cal se produce unha transferencia de calidades experimentadas polo suxeito a un referente” (Equipo Glifo) fue denominada por Eliot “objetivo correlativo”, quien además lo definió como un “procedemento literario por medio do cal un autor pode concretar e formalizar literariamente unha experiencia emocional” (Equipo Glifo). La naturaleza muda en función de lo que el poeta describe. El propio Baudelaire escribe, en “À celle qui est trop gaie”, “que j’ai puni sur une fleur/ l’insolence de la Nature”<sup>24</sup> (Baudelaire 510).

## 2.4. Bajo la óptica del desengaño

A pesar de la desolación que se desprende en relación al mundo en los dos poemarios, ambos sujetos han sabido recrear el sentimiento encontrado entre esperanza y tristeza. Por ejemplo, a la evidente melancolía desprendida en *La flor*, se unen la esperanza, las ansias de libertad aparecidas por ejemplo en “Dos palomas”. Lo mismo sucede con *Les fleurs du mal*, en el que se transmiten diferentes sensaciones en función del poema.

Esta doble presencia de sentimientos encontrados quizá responda a que en los dos poemarios se encuentran rasgos procedentes de corrientes literarias distintas. Por ejemplo, en ambos encontramos características adscritas comúnmente al romanticismo. Los paisajes lúgubres de *La flor*, así como la forma de leyenda que adoptan los poemas,

---

<sup>22</sup> “[...] para que la poesía nazca de nuestro amor/ y germine hacia Dios como una flor extraña!” (Baudelaire 407).

<sup>23</sup> ¡otoño, prefiero tu frutos/ a las flores primaverales! (Baudelaire 591).

<sup>24</sup> Que he castigado en una flor/ la insolente Naturaleza (Baudelaire 511).

las referencias a elementos típicamente románticos como la lira o la temática amorosa apuntan al romanticismo, si bien no pueden establecerse límites precisos entre las tendencias. Es más, la nueva sensibilidad decadentista comparte muchas de sus características con el romanticismo (Praz).

También en *Les fleurs du mal* encontramos elementos prototípicamente asociados al romanticismo, como la recreación de un pasado positivo en contraste con un presente decrepito o la presencia del terror y el misticismo.

Sin embargo, en sendos poemarios encontramos características que pueden considerarse precursoras del modernismo que llegaría tiempo después. Por ejemplo, las ansias de libertad del poema “Dos palomas”, de Rosalía de Castro, unidas a la búsqueda de lo nuevo, del placer, de un mundo puro, apuntan a la renovación temática que llegaría años más tarde.

En el tratamiento de la religión se verifica asimismo una perspectiva desengañada. Si bien ambos autores parecen haber perdido la fe, en *Les fleurs du mal* semeja darse un paso más en la búsqueda de una nueva religión, intentando encontrarse respuestas en el mismo Diablo. También en Rosalía de Castro pueden encontrarse elementos diabólicos; aunque no sea esta obra la más representativa de esta faceta, se observan rasgos de lo diabólico por ejemplo en el protagonista de *El caballero de las botas azules* (1867), o en la poesía en lengua gallega, en el poema “O encanto da Pedra Chan”, incluido en *Follas Novas* (1880)<sup>25</sup>.

En lo relativo a los recursos empleados, destaca la presencia del oxímoron en los dos poemarios, como ya había avanzado anteriormente. Si bien en Baudelaire ha sido ya muy estudiado como rasgo distintivo con respecto a los autores de su tiempo, es necesario indicar que también se refleja de una forma destacada en *La flor*. Como ya he dicho, aparece el contraste en las flores mismas, en esa polaridad axiológica que llevan las flores implícito. Se produce el contraste pasado-presente en la mayoría de los poemas, de una forma análoga a la que se lleva a cabo en *Les fleurs du mal*, así como el contraste juventud-vejez y vida-muerte.

Nos encontramos, por tanto, ante dos poemarios que, a pesar de sus notables diferencias, poseen ciertos elementos comunes. En los apartados anteriores hemos hecho referencia a los aspectos métricos y enunciativos y, dentro del horizonte temático, a los relacionados con el motivo de la flor y con la perspectiva del desengaño. En todo momento tratamos de conceder relieve a aquellos elementos que preludian la corriente modernista, como la importancia del ritmo y la musicalidad o la polimetría dentro de un mismo poema.

En lo que sigue, ahondaremos en la adscripción de las obras a la corriente del decadentismo.

---

<sup>25</sup> La presencia de lo diabólico ha sido estudiada por Mario Praz (Praz), quien relaciona esas características con el romanticismo.

### 3. *Les fleurs du mal* y *La flor*. El decadentismo

Encuadrar a Baudelaire dentro del ámbito de lo decadentista parece una tarea sencilla, en vista de los múltiples estudios que adscriben *Les fleurs du mal* a esta tendencia. Sin ir más lejos, una de las últimas monografías dedicadas a la cuestión (*La Décadence. Le mot et la chose*, del profesor emérito de la Universidad de la Sorbona Jean de Palacio) convierte la poesía de Baudelaire en uno de sus principales fundamentos.

Como ya ha sido destacado, la publicación de *Les fleurs du mal* en 1857 constituye un punto de inflexión en la historia de la poesía europea. La crítica parece coincidir en considerar esta obra como trascendental para el mundo literario, ya que supuso, junto con otras obras y circunstancias literarias, el inicio de la poesía moderna, como apunta David Marín Hernández (Marín):

En la actualidad, la crítica coincide en señalar que la importancia de Baudelaire se percibe fundamentalmente desde una perspectiva diacrónica: los mayores elogios no se han dirigido a una obra en particular sino a la renovación poética que su autor llevó a cabo en el panorama literario de la época. Fue capaz de sentir el agotamiento estético de las escuelas de mediados del siglo XIX para abrir nuevos cauces poéticos.

(Marín 29)

La consideración de Baudelaire como uno de los padres de la modernidad es afirmada también, entre otros autores, por la profesora Covadonga López Alonso, en su artículo “La representación de la mujer en la poética de Charles Baudelaire”: “Charles Baudelaire está considerado por la crítica como uno de los grandes escritores franceses del siglo XIX por la calidad y originalidad de sus escritos y, sobre todo, por la perfección en la forma. [...] Baudelaire es, también, el poeta de la modernidad, que representa la civilización urbana contemporánea” (*Poemas de amor a través de los siglos* 167).

López Alonso, en el mismo artículo, parece identificar el decadentismo con el romanticismo: “su obra poética surge en el cruce de las generaciones romántica, parnasiana y simbolista y es una síntesis de esas corrientes: poeta simbólico, en su modo de penetrar en los dominios del ensueño y del subconsciente; parnasiano, en su búsqueda de la belleza eterna; y decadentista por esa atracción hacia lo artificial” (*Poemas de amor a través de los siglos* 167). En esta misma línea argumental, Martín de Riquer y José María Valverde escriben que *Les fleurs du mal* “marca el comienzo de una nueva época. [...] Y si, en un sentido de mentalidad histórica, nos parece que incluso deja atrás el Romanticismo, nos parece que conserva de él lo más valioso” (De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 9).

La crítica, por tanto, parece coincidir en que efectivamente *Les fleurs du mal* supone un hito literario, siendo una de las bases de la modernidad poética.

Pero, contrariamente al juicio que la posteridad ha atribuido a esta obra, fue en su tiempo muy criticada. Supuso un gran escándalo desde el momento de su publicación, siendo duramente atacada no solo por la sociedad en general, sino que se criticó desde periódicos conservadores. La obra incluso llevó a juicio a Baudelaire, y llegaron a censurarse poemas, que fueron reintroducidos con el paso del tiempo. Es el diario *Le Figaro* quien denuncia el libro por presunta inmoralidad:

El mismo fiscal que acusa entonces a *Madame Bovary*, secreto poeta pornográfico, consigue una condena: una multa al autor, otra al editor y supresión de seis poemas –algún día reintegrados como “Pièces damnées” (“Piezas condenadas”).

(De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 9)

La obra, por tanto, fue ya desde el inicio tildada como “decadente” por la crítica, como un adjetivo negativo que hacía ver que Baudelaire creaba una poesía decrepita, centrada en los aspectos más oscuros de la vida moderna, mostrando su lado más sombrío, como la prostitución.

Sin embargo, a pesar de la común asignación del término “decadente” a *Les fleurs du mal*, la corriente denominada decadentismo no llegaría hasta más tarde, en parte surgida por la influencia de esta obra.

La llegada del decadentismo suele identificarse con la publicación de *Les chants de Maldoror* (Lautréamont), publicado en 1868, por Isidore Ducasse, quien firmó como “Conde de Lautréamont”. Esta obra es reflejo de la creciente insatisfacción de los nuevos creadores con respecto al parnasianismo, por lo que está surgiendo una nueva sensibilidad dentro de la poesía francesa. Se busca ahora un modo de escribir capaz de sugerir más que la poesía del mismo Baudelaire, de modo que se deje ver el mensaje solo por connotación (De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 25-26). La poesía va flexibilizando el lenguaje, acercándose más a las posteriores vanguardias históricas, capaces de una deformación tal que a menudo el nexo poesía-lector se vio interrumpido por la ausencia de referentes concretos en las creaciones poéticas, lo que hacía de los poemas organismos inescrutables. El término como tal fue tomado de la revista *Le Décadent* (De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 26).

Paul Bourget, que había sido el portavoz de la nueva estética decadentista, publica unos ensayos, titulados *Essais de psychologie contemporaine (1881-1883)*, en cuyo último capítulo, “Théorie de la décadence”, recupera a Baudelaire como a uno de los padres de la tendencia decadentista, incluyéndolo dentro de la nueva estética. Pasada, por tanto, la primera fase decadentista de reacción contra las estéticas y corrientes imperantes en Francia hasta 1868, se recupera el nombre de Baudelaire para citarse ahora como poeta incluido en la nueva tendencia (De Riquer, Martín y Valverde, José María VIII: 25-26).

En la lectura de *Les fleurs du mal* pueden observarse muchos de los rasgos que definieron posteriormente a los decadentistas.

También Baudelaire, como los decadentes, busca una poesía compleja en que el mensaje aparezca encriptado por el símbolo. Son constantes sus poemas de dobles sentidos, o las figuras retóricas que ejercen de velo al sentido real del poema. También Baudelaire cree que la belleza es el fin último de la poesía. Esta creencia en lo Bello como máxima anticipa el modernismo de fines del XIX<sup>26</sup>. Al igual que en la poesía de *Les fleurs du mal*, los decadentistas sienten predilección por las sensaciones, haciendo referencias en sus poemas a los perfumes, a todo aquello que sirva de recreo a los sentidos, en la que sería una poesía fuertemente sensitiva.

Hay en los decadentistas referencias a lo exótico, referencias que también existen en *Les fleurs du mal*. Asimismo, adquieren importancia lo misterioso y lo irracional.

El modo de vida de los decadentistas ya había sido practicado por Baudelaire, esto es, un modo de vida bohemio y dandi. Este modo de vida puede observarse en los protagonistas de las obras de Rosalía *Flavio*, de 1867 y en *El primer loco*, de 1881, así como en algunos personajes de *El Caballero de las botas azules*.

La crítica ha coincidido, por tanto, en la asignación del término “decadente” para la poesía de Baudelaire en cuanto a *Les fleurs du mal*, ya no solo en el sentido en que sus contemporáneos lo afirmaban, sino que se referencia con ese término la tendencia poética que llegaría una década después, habiéndose Baudelaire adelantado a su tiempo, o impulsando una nueva corriente estética.

En cuanto a Rosalía de Castro, el investigador José María Viña Liste, en su estudio sobre la autora *Poemas juveniles*. “*La flor*” y “*A mi madre*”, configura la época de redacción de *La flor* como una época entre dos corrientes literarias, la romántica y la realista:

En los años en que Rosalía publica *La flor* y *A mi madre* todavía es apreciable en la literatura española cierta resistencia a la naciente estética del realismo en lo que tiene de cultivador del prosaísmo y de la cotidianidad.

(Viña Liste 17-18)

Sin embargo, no parece tener dudas sobre la clara influencia romántica de Rosalía:

La formación literaria de nuestra poetisa se asienta sobre cimientos claramente pertenecientes a la estética romántica en su línea más interiorizada que hacen acto de presencia en sus iniciales obras poéticas: predominio del subjetivismo y de actitudes hondamente apasionadas, sentimentalismo e imaginación

---

<sup>26</sup> No se puede pasar por alto que *Azul* llegaría no muchas décadas más tarde que la publicación de *Les fleurs du mal* y del posterior alzamiento del decadentismo, ya que sería publicado en 1888 de la mano de un autor con reconocida atracción por la ciudad de París, Rubén Darío, en la cual se desarrollaron estas tendencias anteriores.

desplazadoras del discurso trabajadamente racionalizado, propensión al fragmentarismo y a la sugerencia renunciando a su desarrollo totalizador, tendencia depresiva o pesimista, inseguridad ideológica y vital, espíritu inquieto y dubitativo, añoranza de un tiempo pasado más soñado que vivido en el que se refugia como un paraíso de imaginaria felicidad, identificación con la naturaleza, conflicto irreductible de la intimidad del yo con el mundo exterior objetivo.

(Viña Liste 18)

Viña Liste hace hincapié en que durante la infancia de la autora se viene desarrollando en España un intenso romanticismo, que irá siendo sustituido poco a poco por la corriente realista:

Es un momento de plena efervescencia romántica el de la infancia de nuestra poetisa. [...] La estética romántica que aflora en la infancia de la cantora del Sar viene a sustituir a los ideales artísticos clásicos, [...] sobre todo los de racionalidad, claridad y orden, para reemplazarlos por los ahora predominantes que enaltecen los productos de la sensibilidad, la imaginación, la fantasía o de la exaltación apasionada de la espontaneidad; se pretende un rechazo liberador de la presionante y opresiva realidad por la vía de su idealización y de la evasión lírica a territorios soñados.

[...] A partir de 1848, cuando su infancia está tocando a su fin, empieza a detectarse en Europa la penetración de una nueva tendencia que es filosófica antes de aparecer en manifestaciones literarias o plásticas, la del realismo.

(Viña Liste 13-15)

Viña Liste, por tanto, sitúa a la Rosalía de *La flor* en una etapa de transición literaria entre una tendencia y otra, entre el romanticismo y el realismo.

Destaca el hecho de que hable sobre la influencia ejercida por Francia sobre España, mencionando nombres propios: las traducciones de novelas francesas, sobre todo las de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas, alimentan las apetencias de los lectores interesados en la literatura de evasión (Viña Liste 14). También menciona nombres como Augusto Comte o Victor Cousin. Nos sitúa, por tanto, en una época de transición en la cual la literatura francesa ejerce influencia sobre la española, y también sobre la formación literaria de Rosalía.

Viña Liste no habla sobre decadentismo, pero no cierra taxativamente la opción a esta vía. De hecho, muchas de las características atribuidas por él al romanticismo, son compartidas por la corriente decadentista, y por el propio Baudelaire. Son características como la ya mencionada “propensión al fragmentarismo y a la sugerencia” (Viña Liste 18); no debe olvidarse que es precisamente el carácter sugerente del decadentismo una de sus principales características. Baudelaire sugiere mediante un lenguaje evocador, que a menudo alude a los sentidos, no empleando un lenguaje explícito sino valiéndose



de recursos para ocultar la realidad tras símbolos, como en el poema “Les chats”, donde el gato no es sino símbolo de la sabiduría, como se indica en la nota al pie de la edición manejada:

### Les chats

Les amoureux fervents et les savants austères  
aiment également, dans leur mûre saison,  
les chats puissants et doux, orgueil de la maison;  
qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;  
l'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
s'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.<sup>27</sup>

(Baudelaire 280)

También comparte el romanticismo de Rosalía con el decadentismo otras características citadas por Viña Liste, como “la añoranza de un tiempo pasado” (Viña Liste 18), al que Baudelaire apela en numerosas ocasiones, recreándose además en el exotismo de sus poemas. También la “tendencia depresiva o pesimista” (Viña Liste 18), así como la búsqueda de “un paraíso de imaginaria felicidad” (Viña Liste 18).

Cabe destacar, además, que la situación social de la década de los cincuenta es plenamente decadente en su sentido más literal, como indica el propio Viña Liste:

No se advierten signos de mejora sensible en el nivel de vida de los ciudadanos: muy al contrario, se hace muy precaria la situación social y económica de los campesinos, que llegan a sufrir años de verdadera hambre y brindan espectáculos dramáticos, como los que tal vez presencié Rosalía en Santiago en

---

<sup>27</sup>Los gatos: Los amantes fervientes y los sabios austeros, / aman del mismo modo, en su edad ya madura, / a los gatos potentes y dulces, el orgullo / del hogar, sedentarios y frioleros, cual ellos. // Amigos de la ciencia y la delectación, / de las tinieblas buscan el horror y el silencio; / del Erebo serían los funebres corceles, / si pudiesen al yugo someter su fiereza. // Adquieren, mientras sueñan, las nobles actitudes/ de esfinges que se tienden allá en sus soledades, / que en un sueño sin fin parece que durmieran; // mágicas chispas llenan sus costados fecundos, / y partículas de oro, como una arena fina, / en sus pupilas místicas vagamente fulguran; Baudelaire 281.

1853, cuando se dedican masivamente a la mendicidad urbana.  
(Viña Liste 11)

Por su parte, Francisco Rodríguez, en *Rosalía de Castro, extranxeira na súa patria (a persona e a obra de onte a hoxe)*, tampoco parece dudar en la adscripción de *La flor* al romanticismo:

Se collemos, por exemplo, un libriño de poemas, *La flor* (1857), observamos que se constata: o desengano do amor que leva á morte (“Un desengaño”, 1982, I:5); a representación do ideal a través dos elementos da natureza animal, como expresión da procura da felicidade absoluta, do ensoño desexado (“Dos palomas”, ibídem:11); a forza do destino, a fonda convulsión provocada pola perda da fe, como esperanza na vida, da que se presenta, como premonición, a soidade, ao descubrir un terrible pensamento “que marca mi camino con abrojos”. É unha verdade que conduce á nada (“Fragmentos”, ibídem: 13-18).

[...] O carácter fragmentario e simbólico dos poemas é unha débeda á moda literaria romántica que non pode facer esquecer o aspecto e función confesional, íntimo, da súa poesía, o descubrimento da conciencia, da individualidade e da propia identidade, baixo unha codia de retórica literaria.

(Rodríguez 494-496)

El autor nos sitúa, al igual que Viña Liste, ante una obra romántica, aunque de nuevo algunas de las características citadas se podrían incluir dentro de la sensibilidad decadentista.

Cuando hago mención al decadentismo me refiero a este como la expresión de un malestar de época, reflejado en síntomas literarios como la melancolía de Rosalía de Castro o el cinismo baudeleriano. El decadentismo bebe del romanticismo, en tanto que comparte con él muchas de sus características, si bien la principal diferencia sea precisamente la visión del mundo desde una óptica desengañada. Se trata el decadentismo de una tendencia surgida a mediados del siglo XIX, en una etapa además de crisis social y política.

Francisco Rodríguez indica que la fecha de 1856 “é posterior ao movemento romántico europeo” (Rodríguez 56), insistiendo además en el “carácter ben definido e específico dos nosos fenómenos culturais, especialmente antirrománticos” (Rodríguez 56). Por un lado, no duda en adscribir *La flor* a la corriente romántica, pero por otro indica que por esas fechas se está produciendo un cambio en la literatura, insistiendo en que “os anos 54-56 son considerados pola historiografía española como especialmente decisivos para entendermos o proceso de acumulación capitalista e *modernización* do Estado” (Rodríguez 63). El propio autor sitúa *La flor* en una época de cambio, cambio que se produce hacia la nueva tendencia realista. En ese periodo de transición surge el poemario de Rosalía.

Francisco Rodríguez indica también que “existe unha canseira perante a vida, un novo universo de valoracións, que aparece e se afonda ao longo do século XIX” (Rodríguez 184-185), un sentimento que coincide de pleno con el sentimiento decadentista, en el cual Rodríguez inscribe a la joven poetisa. También menciona que “o seu sentimento da dor e da desgraza están enraizados na dinámica concreta dun mundo defectuoso” (Rodríguez 500), por lo que el sentimiento de Rosalía de Castro ante el mundo se asemeja mucho al de Baudelaire.

Tampoco duda Rodríguez en tildar a la autora de “bohemia”, así como a su generación:

[...] Podemos falar dunha intelectualidade abocada a un comportamento propio de *bohemios*, palabra que lles era coñecida, e mesmo, nalgúns casos, de *dandes*, designación que tamén coñecían.

[...] A bohemia de Murguía e a de Rosalía ten que ver coa súa procura de novas experiencias, a súa disposición de sufrir estreiteces e privacións para triunfaren na arte, na literatura, no xornalismo.

(Rodríguez 588-590)

Francisco Rodríguez inscribe *La flor* dentro del romanticismo, y sin embargo, atribuye a la Rosalía de aquellos años características prototípicamente decadentistas. Está la poetisa en un mundo decadente que la lleva al desengaño. ¿Acaso no es posible pensar que, en tanto que ella misma ha sido influenciada por una serie de sucesos sociales que marcan un mundo decadente, no puede su poesía haber sido influenciada por ese mismo decadentismo? Y más después de ser el mismo autor quien indica que en Galicia los campos de la literatura y la cultura estaban “mesturados e en osmose co político” (Rodríguez 77).

Xesús Alonso Montero, en *Rosalía de Castro*, también habla de los años previos a la publicación de *La flor* como años de decadencia, ilustrando además cómo esos años influyeron en la joven poeta:

Es el Año del Hambre [1853] –uno de los años, precisaría un historiador-, de la cual la propia Rosalía nos ha dejado una vehemente descripción. Veamos en qué términos: “Voy a contarte lo que presencié en Santiago en el tristísimo invierno de 1853, año fatal para Galicia, en el que el hambre hizo bajar a nuestras ciudades, como verdaderas hordas de salvajes, hombres que jamás habían pisado las calles de una población, mujeres que no conocían otros horizontes que los que se extendían ante sus cabañas levantadas en la más apartada soledad: verdaderos lobos que no abandonan su madriguera sino en los días de las grandes desolaciones. Todos los días, nuevas horas de angustia traían a nuestras plazas y calles bandas de infelices hambrientos que de puerta en puerta iban demandando pan para sus hijos moribundos, para sus mujeres extenuadas por la miseria y lo duro de la estación. Sus gemidos llegaban a lo más hondo y conmovían los corazones más insensibles. Era una escena de dolor que se

renovaba a cada momento, una herida que el tiempo ensanchaba, recrudecía y hacía insoportable. Caían por los caminos y en las calles de la ciudad. Otros morían en la soledad de su casa desierta. [...] Ni un pedazo de pan para sustentarse, ni un harapo para cubrirse, ni una esperanza en su cielo para animarse y soportar el azote que la diezmaba. [...] No sé cómo pudo resistir nuestro país a tan supremos dolores...”

(Alonso Montero 19-20)

Se encuentra Rosalía de Castro en los años previos a *La flor*, quizás ya de génesis de este libro, en una época de crisis que la afecta y que vive en primera persona. A pesar de ello, tampoco Alonso Montero duda en inscribir *La flor* dentro del romanticismo, afirmando que existe en el poemario “excesivo romanticismo mimético” (Alonso Montero 25).

Sin embargo, incide en que “no todo es *literatura romántica*, ya que a veces aparecen trozos verdaderos de su vida y su adversidad” (Alonso Montero 25). Alonso Montero distancia a Rosalía del romanticismo pleno, pero no para inscribir *La flor* en esta nueva corriente literaria decadentista, sino para atribuirle ciertas notas autobiográficas a la obra. Precisamente si nos basamos en ese carácter autobiográfico, tendremos que revisar los años previos a la publicación de *La flor*, es decir, los años de redacción de la obra. Evidentemente, no ha sido solo esta circunstancia social de los años del hambre la única fuente que recibiría Rosalía de Castro al redactar *La flor*, pero ello no quita que no deba considerarse la crisis de aquellos años como una circunstancia influyente en la redacción de los poemas. No puede olvidarse, además, que Rosalía no publica cuando escribe, sino cuando lo necesita por cuestiones económicas o cuando puede hacerlo, como ha puesto de relieve Catherine Davies (Davies). Por ello, no debe atenerse la crítica solamente a la revisión de las fechas cercanas a la publicación, sino que en ocasiones debe remitirse a épocas anteriores de su vida.

Por su parte, Arcadio López-Casanova, en su artículo “Estilística do símbolo na poesía rosaliana”, sitúa a Rosalía de Castro como una poeta tanto alejada del realismo como del romanticismo, si bien se centra en su estudio en la Rosalía de *Follas Novas* (1880) y *En las orillas del Sar*:

A disidencia é contra a estética do momento –o realismo-, que a nosa poeta rexeita; logo, e pola súa banda, a ruptura vai cara atrás, aló contra as raigañas románticas.

[...] Esta ruptura -pois que Rosalía é calquera cousa menos poeta romántica- supón un cambio cualitativo de insospeitadas consecuencias para o futuro.

[...] Por outra banda que apuntabamos –a do *irracionalismo*- atópase tamén un cambio parello sobre dos románticos. O que teríamos que chamar un *irracionalismo de manifestación* –a saber, unha creación sen control, libre de regras, que tanto cae na digresión ou no fragmentarismo como na grandilocuencia (desaxuste entre contido e continente)- vaise transformar nun

*irracionalismo verbal* ou de expresión, que ten unas claves que están no poema breve levado por unha melodía a media voz, a emoción que vence sobre da anécdota, a capacidade de suxerencia que a palabra poética recobra, mesmo o dicir sen estar dicindo.

(López-Casanova I: 133-134)

López-Casanova, por tanto, apunta que Rosalía de Castro es una poeta singular, de modo que no se puede encuadrar en ninguna de las dos corrientes imperantes en el XIX. No habla explícitamente de *La flor*, es verdad, sino de su obra en general y de *Follas Novas* y *En las orillas del Sar* en particular, pero menciona la total ruptura de la poeta con respecto al romanticismo. No hace alusión a la posible inclusión de Rosalía en la tendencia decadentista, aunque deja la puerta abierta a nuevas interpretaciones, ya que se trata de una poeta entre dos corrientes predominantes que no acaba de ajustarse a ninguna de ellas. Destaca López-Casanova la gran originalidad de la obra rosaliana:

[...] Os procesos de simbolización son a grande orixinalidade e novidade que amosa o sistema expresivo rosaliano. Convén insistir en que ese uso dos *símbolos* –uso, polo demáis, poderoso e intenso- é resultado dun decisivo cambio sobre do *irracionalismo verbal* ou *da expresión*. Con iso atopa a nosa poeta un vehículo ben axeitado á forma da súa vivencia e do seu querer dicir, de maneira que o *símbolo* responde tanto ás esixencias dunha intimidade pudorosa –allea, inda na “extremosidade vivencial”, a todo efectismo sentimental- coma ás necesidades de “sutilizar as emocións” e moverse cunha palabra tremecida no temblor alusivo (a palabra do “inefable místico”, a palabra –a súa- de vibración metafísica). Con iso, e xa para rematar, Rosalía marca os fundamentos dos que terá de saír a nosa máis anovadora lírica moderna.

(López-Casanova I: 141)

Describe, por tanto, una Rosalía con un lenguaje poético distinto al imperante en su tiempo. Se trata de un lenguaje simbólico, es decir, un lenguaje que encripta el contenido mediante símbolos, con el fin de lograr la sugerencia y no la explicitación, uno de los rasgos ya analizados compartidos por Baudelaire. La describe también como anticipadora de la lírica moderna, en una forma análoga a la que la crítica considera la obra de Baudelaire como anticipadora de la poesía moderna.

No se hacen referencias explícitas a *La flor*, pero, en tanto a que en su obra posterior el autor del artículo es tan taxativo en cuanto al distanciamiento de dicha obra con respecto al romanticismo, no es descabellado pensar que el germen de ese distanciamiento pueda estar ya en su primera obra, punto de partida de su producción posterior.

Por su parte, Catherine Davies, en “A ideoloxía político-social de Rosalía: raíz do seu pesimismo existencial”, ahonda en el tema del pesimismo dentro de la poesía de Rosalía. En el artículo, Davies vuelve a incluir *La flor* dentro de la tendencia romántica:

Conxecturemos que simpatizaba coas ideas progresistas alomenos co idealismo utópico e a fe na humanidade que caracterizaba ós románticos. Con esta hipótese achegarémonos a dúas das súas obras temperás, *La flor*, e *La hija del mar*.

A poesía de *La flor* é pouco orixinal e axústase ás normas estéticas románticas. [...] A visión do mundo que se deixa ver alí é a dos románticos radicais.

Descríbese unha serie de individuos sumamente idealistas que, desbotando calquera compromiso cunha realidade pragmática, soñan e engánanse para logo desenganarse e finalmente desesperarse. [...] En *La flor* hai máis pesimismo ca rebeldía, porque Rosalía salientaba este aspecto da convención romántica sen ser necesariamente nin pesimista nin rebelde ela mesma.

(Davies I: 302)

Es el pesimismo una de las características de lo decadentista. Indica Davies que la raíz quizás esté en el romanticismo, ya que ese pesimismo “pódese considera-lo artificio poético enraizado nunha convención literaria como a romántica” (Davies 299), aunque precisa que “na poesía lírica o pesimismo tamén forma parte da visión do mundo, do xeito de pensar e sentir do autor” (Davies 299). Esta apreciación, aunque realizada para *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*, indica que quizás el pesimismo presente en *La flor* no tenga por qué relacionarse directamente con el romanticismo, sino con la autora de una forma directa, autora marcada por la crisis de unos años previos a la publicación de su ópera prima complejos socio-políticamente hablando, y que plasmó no de una forma directa en relación a la identificación entre el poeta y el yo poético, sino mediante el juego de máscaras anteriormente descrito.

De nuevo llamo la atención sobre el hecho de que quizás ya en la primera obra esté la génesis de su producción poética posterior, y que el nexo tan fuerte que Davies establece entre el romanticismo y *La flor* no lo sea tanto, entendiendo ya ese pesimismo no como el reflejo de un romanticismo claro, sino como la manifestación de una nueva sensibilidad, el reflejo de un pesimismo al modo baudeleriano.

En “Simbolismo europeo y Rosalía: *En las orillas del Sar*”, Ángeles Cardona-Castro menciona la influencia que el romanticismo germánico tuvo en Rosalía, romanticismo que además le llegó mediante traducciones del francés y que influenció también a Baudelaire, ya que se trata de una corriente previa a ambos. De este romanticismo ambos heredarán algunas de las características que se atribuyen además a lo decadente:

Y ese romanticismo germánico, traducido al francés y por una mentalidad francesa, es el que heredará Rosalía, la Rosalía “visionaria”, atenta a las imágenes que le proporciona el sueño, imágenes oníricas, que no es preciso adquirir en el descanso, sino en pleno paseo, en contacto con la Naturaleza, evadiéndose del mundo real y, como decía Jean Paul, simplemente, *escuchando*.

(Cardona-Castro II: 269)

Cardona-Castro relaciona además directamente a Rosalía de Castro con Baudelaire:

El sentido que da Rosalía a la *muerte* es el mismo que todos los simbolistas dan a ese significante a partir de Baudelaire. “Este coqueteo con la muerte –dice Anna Balakian, en su obra *El movimiento simbolista*<sup>28</sup>– sugerido por Baudelaire, y su representación en la imagería literaria, será explotado por los simbolistas a medida que vayan adquiriendo cada vez más el carácter de “decadentes” y exploren los dominios plutónicos de lo morboso y lo letal.

(Cardona-Castro II: 268)

Se retrata a una Rosalía de Castro cercana a la estética baudeleriana, por lo menos en cuanto al tema de la muerte, y se la relaciona con los decadentes, ya que los simbolistas fueron aproximándose progresivamente a esta tendencia. De nuevo, no se menciona la influencia de Baudelaire con respecto a *La flor*, ya que la relación se establece para *En las orillas del Sar*.

La autora también habla de la importancia de lo místico, elemento relevante en la poesía de Baudelaire:

[...] La poesía adquiere en Rosalía un sentido místico al margen de la religión oficial. [...] Sentido místico del que goza toda la poesía romántica alemana, con Jean Paul a la cabeza, y que es la base de lo que más tarde va a ser la estética simbolista. Y se comprende; la esencia del lenguaje místico es la “inefabilidad” y por eso debían recurrir a los símbolos esos poetas que no sabían qué significante debían elegir para sustituir significados de un mundo interior o de un mundo trascendente, velado por el misterio.

(Cardona-Castro II: 268-269)

Se trata de una afirmación relevante, ya que, sin desligar a Rosalía de Castro del romanticismo, se la reconoce como autora afín a una nueva sensibilidad surgida a partir del romanticismo alemán. Se entiende, por tanto, la estrecha relación entre los movimientos, que parecen confluir en la Francia que conocerá Rosalía de Castro a través de sus textos. Cardona-Castro entiende a la poeta “como precursora de un lenguaje poético con todas las características de la poesía simbolista” (Cardona-Castro II: 270).

También la entienden como precursora autores como Luis Cernuda, quien, en 1957, afirma que Rosalía no posee “antecedentes en nuestra lírica clásica, sin continuadores en nuestra lírica contemporánea, Rosalía de Castro nos parece aislada: un caso aparte” (Cernuda 69). También Díez-Canedo, en 1911, la denomina “precursora” (Díez-Canedo

---

<sup>28</sup> Balakian 71.

III: 223-229) de la literatura finisecular. Otro autor canónico, Juan Ramón Jiménez<sup>29</sup>, la consideró precursora del modernismo de fin de siglo.

Comparte esta opinión Richard A. Cardwell, quien, en “Rosalía de Castro, ¿precursora de los modernos?”, recopila las opiniones de estos estudiosos, así como de otros, como Unamuno<sup>30</sup>, que ya la consideraban una autora adelantada a su tiempo, y argumenta a su vez por qué se la puede considerar como tal:

[...] Rosalía y sus secuaces finiseculares descubrieron, debajo de todos los ideales del hombre y sus preocupaciones, la profunda convicción de la inutilidad de la existencia humana. El problema para todos, incluso para Rosalía, fue el hallar un ideal que dirigiera la vida y la satisficiera emocional e intelectualmente. Siguieron e investigaron muchas sendas de ideas-guía: el Arte y la Belleza, la protesta social, el sentirse uno con los que sufren, altruismo, el amor, misticismo secular, la regeneración espiritual, las doctrinas krausistas, aun un posible retorno a la Iglesia.

(Cardwell II: 439-442)

Decribir a Rosalía de Castro como precursora de lo moderno la une directamente con Baudelaire, quien ya he indicado que ha sido considerado de forma amplia como el desencadenante de la modernidad poética. Se establece, de este modo, un nexo entre los dos autores. Además, Cardwell sitúa a Rosalía en un ambiente decadente (“de modo creciente reconocieron, como lo reconoció Rosalía, que vivían en un medio hostil y materialista”, Cardwell II: 441), del cual intenta evadirse mediante elementos también baudelerianos como la búsqueda de la Belleza o la creencia en el Arte como medio de escape de un mundo en ruinas. Tampoco Cardwell hace referencias a *La flor*, si bien no es tan taxativo a la hora de encuadrar a esta Rosalía precursora de la literatura finisecular en una sola obra.

Luis Pérez Botero, en “La poesía de Rosalía de Castro y sus posibles relaciones con la poesía modernista” describe a Rosalía de Castro como una poeta capaz de haber asimilado una nueva tendencia literaria, la moderna, sin perder de vista sus raíces románticas. Se trata de una autora de base romántica, ya que fue en esa tendencia en la que se desarrolló la primera parte de su producción poética, pero que asimiló a su poesía las nuevas corrientes que imperaban en Europa, por lo que se trata de una poeta de base romántica que incorporó elementos nuevos a su poesía, ejerciendo por tanto de precursora de la literatura de fin de siglo (Pérez Botero II: 229-234):

Se puede considerar a esta autora como uno de los puntos de partida de la creación de la gran poesía española actual.

---

<sup>29</sup> Juan Ramón Jiménez. *Espanoles de tres mundos*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 90; *El modernismo (notas de un curso 1953)*. México: Aguilar, 1962; R. A. Cardwell. *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship*. Berlin: Colloquium Verlag, 1977.

<sup>30</sup> M. de Unamuno. *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1966-71, I, 548-551, VII, 815-816; *Andanzas y visiones de España*. Madrid, 1922, p. 64.



[...] De hecho R. de C. aceptó las ideas y las prácticas de los tiempos modernos, se ajustó al estilo y al carácter propio de su tiempo, y manifestó en estos aspectos de su personalidad una sorprendente capacidad de comprensión y flexibilidad. No viajó a los grandes centros de cultura europea, ni estuvo en los centros de transformación estética y literaria de fines del siglo, sin embargo logró incorporar en sus creaciones literarias los postulados de la estética literaria reinante en Europa. En concreto, manifestó una independencia artística segura de sí misma; hizo de sus versos creaciones originales; innovó el lenguaje expresando sus sentimientos en un idioma “soave e mimoso”; enfatizó la expresión de la sensibilidad independiente; expresó en formas nuevas sentimientos ciertamente vigorosos e hizo de la poesía un instrumento de comunicación “fácil y breve”. La poesía fue para R. de C. una forma de conciencia, o mejor una concientización por medio de la expresión literaria. Su acción poetizadora quedó marcada en el carácter “fácil y breve” de los poemas de *En las orillas del Sar*. Desde ese momento la retórica redundante y vaga de los románticos se empezó a transformar en la fórmula de una poesía nueva que está más cerca de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez que de otros poetas.  
(Pérez Botero II: 229-232)

Pérez Botero perfila una Rosalía precursora de la poesía modernista, característica también atribuida a Baudelaire. El punto de inflexión lo sitúa en la obra *En las orillas del Sar*, pero considera toda su obra como la evolución desde el romanticismo hacia la revolución que llegaría de la mano de la asimilación de los rasgos modernistas. Dicha progresión se produciría de forma secuencial, no como una circunstancia abrupta, de modo es razonable afirmar que quizás la semilla de ese cambio, de esa revolución literaria que supondría la asimilación en su obra de la nueva tendencia ya estuviera, al menos en germen, en esa obra primera que es *La flor*.

#### 4. Conclusiones

En vista del análisis realizado, no hay dudas entre la crítica en la adscripción de *Les fleurs du mal* a la tendencia decadentista. Ya desde el momento de la publicación la obra fue referenciada de este modo. No sucede lo mismo, sin embargo, con respecto a *La flor*, que la mayoría de investigadores ha preferido incluir dentro de la sensibilidad romántica.

El método de análisis llevado a cabo permite ver las tendencias literarias no como categorías autónomas y relacionadas con una época concreta, sino como simplemente el modo de expresión de una determinada sensibilidad. El desligamiento, por tanto, de las obras con respecto a sus contextos permite una nueva visión de las mismas.

El primer análisis llevado a cabo, consistente en el simple examen de los poemas, ya sirve como indicio de que efectivamente hay rasgos en *La flor* que lo identifican con *Les fleurs du mal*, como la ya analizada musicalidad o la presencia del juego de máscaras, que alejan ambas obras de lo comúnmente romántico, y lo asocian a esa nueva sensibilidad que fue dada en llamarse decadentismo.

El principal problema a la hora de encuadrar las obras en una u otra tendencia es que usualmente estas tendencias suelen considerarse autónomas, y por tanto, excluyentes entre sí. Sin embargo, he considerado en este trabajo las categorías comunes como muestras de sensibilidades, en cuyas características pueden coincidir.

Durante la segunda fase del desarrollo de esta investigación, se observa que en muy raras ocasiones la crítica ha considerado a *La flor* susceptible de ser adscrita al decadentismo. Sin embargo, presenta muchos rasgos de esta sensibilidad. Fue redactada en un momento de crisis social, y a la vez personal en Rosalía de Castro, como he indicado en las referencias a la hambruna y los períodos de crisis socio-histórica vividos en España en la época previa a la publicación de *La flor*. *La flor* surgió, por tanto, en un momento decadente, por lo que no resulta descabellado pensar que el fruto de ese período, que tan personalmente vivió además Rosalía de Castro, pueda hacerse visible en el poemario de una poeta para la que la repercusión de los hechos reales sirvió de base para futuros poemarios.

La crítica en su conjunto parece tener clara la inclusión de *La flor* dentro del romanticismo, si bien a su vez reconocen el carácter especial de los versos de la autora, así como la importancia absoluta que la mayoría de esos mismos críticos dan al período de crisis previo a la publicación. Además, muchos de esos investigadores enumeran características asignadas a *La flor* que coinciden con las asignadas a *Les fleurs du mal*, por lo que de nuevo se abre la posibilidad de la asignación de decadente al poemario.

En ese sentido, el poemario puede asemejarse a *Les fleurs du mal* en lo que de decadente hay en ambos. Rosalía de Castro crea un conjunto de poemas que muestran una visión pesimista del mundo, y que fueron redactados durante un período de decadencia. ¿Acaso esa decadencia no puede ser la causante del pesimismo presente en

los versos? Y no por un correlato entre la autora y el yo poético, sino por la expresión en poesía de esa sensibilidad decadentista, que la autora asimiló de sus experiencias vitales, y que alcanzó el culmen, quizás, a través de sus lecturas en francés, si bien es cierto que se desconoce si efectuó una lectura de *Les fleurs du mal* con anterioridad a la redacción de *La flor*.

A través, por tanto, de la identificación de ciertos rasgos comunes entre *La flor* y *Les fleurs du mal*, puede considerarse que, si ambos poemarios coinciden en cosas tales como un título similar, así como la fecha de publicación y rasgos formales similares, también pueda identificarse *La flor* con esa faceta decadentista asignada a *Les fleurs du mal*.

Y es en este punto cuando llegamos a la tercera fase en la investigación, es decir, el momento en que se retoma el texto base, pero bajo la óptica de las averiguaciones realizadas. Ello no permite acercarnos a *La flor* desde otra perspectiva, y no mediante la lente deformante y predeterminada de lo comúnmente romántico.

De este modo, al recuperarse los textos de *La flor* a la luz de la investigación llevada a cabo, podremos llegar a nuevas conclusiones. Así, la desesperanza de “Un desengaño” podrá ser estudiada desde el punto de vista del decadentismo. No hay esperanzas en el futuro, pues los días venideros no son tampoco las ansiadas flores nuevas que menciona Baudelaire, sino que constatan que el amante de la joven no volverá:

Sus lindos ojos de cielo  
en el horizonte fija,  
por ver si encuentra un consuelo;  
mas, ¡ay!, que es en vano el anhelo  
que su corazón cobija.

(De Castro I: 45)

También el poema “Dos palomas” puede ser leído ahora a la luz de la nueva sensibilidad. El yo poético envidia a dos palomas porque viven en libertad, libertad que no vive el yo poético. ¿Qué impide al sujeto lírico disfrutar de una vida libre? El conocer los “amargos sinsabores” (De Castro, I: 49) de esta. No hay salida posible a la decadencia del mundo, al menos no para el yo poético, que vive encarcelado en ese mundo que lo condena a la infelicidad. Ese mundo parece haber hecho esclavo al sujeto lírico, al condenarle a la tristeza; se encuentra cerca de la libertad, pues es él mismo quien ve a las palomas, pero esa libertad se le escapa con el vuelo de las aves. Recuerda, por tanto, a la sensibilidad decadentista en esa descripción en la cual el yo poético vive en la desesperanza, viéndose condenado por el mundo, por una vida que turba sus delicias (De Castro I: 49).

En “Un recuerdo”, al igual que en el primer poema, el sujeto lírico se muestra rechazado por su amor. De nuevo, ha sido “esperanza vana” (De Castro I: 51) el haber creído en la propia felicidad. La protagonista del poema acaba por quedarse sola. En una nueva lectura no es difícil adscribir el poema a la sensibilidad decadentista. De nuevo al yo

poético se le niega el amor; el mundo no hace a las protagonistas propensas a ser amadas. En todos los poemas se refleja la infelicidad a causa de la no correspondencia amorosa, infelicidad que puede ser la respuesta de esas protagonistas ante el mundo decadente.

En “Fragmentos” se observa algo interesante, y es que es “el Destino” (De Castro I: 53) quien crea para la protagonista una vida de soledad. Esto recuerda mucho a la idea baudeleriana de que ya desde su nacimiento el yo lírico estaba condenado, como se refleja en “Bénédiction”, poema ya citado en el transcurso de esta investigación. También, por tanto, en *La flor* se refleja esa idea de que el sujeto lírico está marcado desde el nacimiento, está también condenado. Se alude en “Fragmentos” a la “soledad” (De Castro I: 53), rasgo perteneciente a la sensibilidad decadentista, donde los poetas se sentían solos frente a ese mundo en crisis que los abandonaba:

La Soledad... Cuando en la vida, un día,  
circunda nuestra frente su fulgor  
un mundo de mortal melancolía  
nos presenta un fantasma aterrador,  
quitándole a las naves su armonía,  
cubriendo de la luz el resplandor;  
noche sin fin al porvenir avanza,  
ahuyentando el amor y la esperanza.

(De Castro I: 55)

Es el mundo quien condena al sujeto lírico a la melancolía, porque es en ese mundo donde se produce su fracaso amoroso.

El amor, efectivamente, condena a las protagonistas, aludiéndose incluso a la muerte en “El otoño de la vida”, donde la joven aparece comparada con un pajarillo que, habiéndose acercado al chico esperando encontrar en él la libertad y la felicidad, solo encuentra la muerte:

Y al verle que tan cerca se detiene,  
muy suavísimamente le aprisiona,  
y un instante en su mano le contiene.

Y el pajarillo entonces aletea  
por salir de la cárcel que le oprime,  
y pierde su vigor en la pelea.

Y al fin, después de que se agita en vano,  
su pobre corazón de latir cesa,  
y muerto se le queda entre la mano...

(De Castro I: 61)

Es el amor el causante del dolor de las jóvenes protagonistas en *La flor*, pero ese desamor, esas penas de amor, solo se pueden producir en un mundo que las condena a la infelicidad. Es el mundo el causante de sus males, algo típicamente decadentista.

A pesar de que la esperanza parece tener cabida, como sucede con la vuelta del amado en “La rosa del Campo Santo”, esta se rompe al descubrirse el engaño:

Mas de pronto su semblante  
de amarillo se ha cubierto,  
como flor que en el desierto  
marchitada al viento fue.

Y fijando su mirada  
en un punto solamente,  
preguntando está a su mente  
si es mentira lo que ve...

(De Castro I: 76)

Aunque la felicidad parece llegar a la protagonista, esta se disipa al darse esta cuenta de la realidad. Las jóvenes no pueden escapar del mundo que les causa dolor, no son palomas, ni viven en esos ambientes exóticos que recrea Baudelaire en ocasiones para escapar del dolor, de la decadencia de la realidad.

La presencia en *Les fleurs du mal* de rasgos decadentistas ha sido ya estudiada, y por tanto confirmada por diversos especialistas. Al analizar *La flor* a raíz de esta obra de Baudelaire, y habiéndose llegado a conclusiones en las que se evidencian similitudes, no resulta descabellado efectuar una relectura a raíz de la hipótesis de la presencia de la sensibilidad decadentista en *La flor*. Si hay muestras de otras facetas de *Les fleurs du mal* en los versos de Rosalía de Castro, como los rasgos anticipatorios de la poesía de finales del siglo XIX, por qué no sería posible la identificación entre ambas obras en cuanto a lo decadente.

Tengamos en cuenta, además, la puerta abierta dejada por la mayoría de críticos, que coinciden en indicar que *La flor* pertenece a una época de transición entre tendencias, por lo cual su asimilación solamente al ámbito de lo romántico es puesta en duda por los propios estudiosos, que valoran además el período convulso y decadente de redacción.

A lo largo de esta investigación, por tanto, se ha intentado aportar luz sobre esa obra menos estudiada que es *La flor*, mediante la comparación de ella con *Les fleurs du mal*, a la luz de la cual puede acercarse la obra de Rosalía de Castro a la sensibilidad decadentista, situándola de este modo como uno de los anticipadores de la poesía finisecular. Del mismo modo, se ha intentado abrir una nueva línea de investigación poco considerada, que quizás sirva para mostrar una nueva visión sobre el primer poemario de Rosalía de Castro.

## 5. Bibliografía

- Allan Poe, E. *La filosofía de la composición y El principio poético*. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2002.
- Alonso Montero, Xesús. *Rosalía de Castro*. Madrid: Júcar, 1972.
- Álvarez Ruíz de Ojeda, Victoria. “Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos”. *Revista de estudios rosalianos*, I.
- Bajtín, Mikhail. «El problema de los géneros discursivos». *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista: juicio crítico*. Madrid: Guadarrama, Col. “Punto Omega”, 1969.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2013.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1990.
- Braudel. “Histoire et sciences sociales: La longue durée”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 13.4 (octubre-diciembre de 1958).
- Cardona-Castro, Ángeles. “Simbolismo europeo y Rosalía: En las orillas del Sar”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. II. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- Cardwell, Richard A. *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship*. Berlin: Colloquium Verlag, 1977.
- Cardwell, Richard A. “Rosalía de Castro, ¿precursora de los modernos?”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. II. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- Cernuda, Luis. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Davies, Catherine. “A ideoloxía político-social de Rosalía: raíz do seu pesimismo existencial”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. I. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- De Castro, Rosalía. *El Caballero de las botas azules*. Madrid: Cátedra, 1995.
- De Castro, Rosalía. *Poemas juveniles*. “La flor” y “A mi madre”. Ed. de José María Viña Liste. A Coruña: La Voz de Galicia, 1985.
- De Riquer, Martín y Valverde, José María, *Historia de la Literatura universal*. VIII Barcelona: Planeta, 1994.
- De Villota Gil-Escoin, Paloma, “La hambruna de 1853 como dato a resaltar en Rosalía”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. II. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.
- Diez-Canedo, E. “Una precursora”. *Obras de Rosalía de Castro*. III. Madrid, 1911.

Equipo Glifo. Diccionario de termos literarios. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998. S. v. “obxectivo correlativo”.

Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*. Madrid: Aguilar, 1969.

Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo (notas de un curso 1953)*. México: Aguilar, 1962.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Lautréamont, Isidore Ducasse, Comte de. *Les Chants de Maldoror: 1869*. Paris: Hachette, 1976.

López Alonso, Covadonga, “La representación de la mujer en la poética de Charles Baudelaire”. *Poemas de amor a través de los siglos*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Sial, 2005.

López-Casanova, Arcadio. “Estilística do símbolo na poesía rosaliana”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. I. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.

López Sández, María. *Paisaxe e nación. A articulación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia, 2007.

Luján Atienza, Ángel Luis. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros, 2005.

Marín Hernández, David. *La recepción y traducción de “Les fleurs du mal” en España*. Málaga: Gómez y Navarro Comunicación, 2007.

Mayoral, Marina. “Rosalía de Castro: poesía amorosa”. *Poemas de amor a través de los siglos*. Ed. Mayoral, Marina. Sial/ Trivium: Madrid, 2005.

Mayoral, Marina. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos, 1974.

Naupert, Cristina. *La tematología comparatista: entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Navarro Durán, Rosa. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Ariel, 2012.

Nijensohn, Camila. “Los prólogos de Baudelaire a sus traducciones de Poe. Un estudio traductológico”. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

Pérez Botero, Luis, “La poesía de Rosalía de Castro y sus posibles relaciones con la poesía modernista”. *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. III. Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, ed. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

Rábade Villar, María do Cebreiro. “Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”. *Revista de literatura*. LXXIV. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, julio-diciembre 2012.

Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española*. Edición en línea (www.rae.es).

- Rodríguez, Francisco. *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte e de hoxe)*. Ed. Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 2011.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. I. Madrid: Escelicer, 1966-71.
- Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones de España*. Madrid, 1922.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias. Col. Literatura y pensamiento: 1991.
- Wahnón Bensusan, Sultana. *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.